

## Fonctions du paysage dans *Partie de campagne* de Jean Renoir

Ludovic Cortade  
(New York University)

C'est à la Renaissance que l'on situe l'émergence de deux notions qui apparaissent de façon concomitante : le paysage et l'individu. Le paysage se définit par la perception d'un espace naturel ou anthropisé depuis le point de vue d'un observateur : il n'y a de paysage que par l'entremise d'un sujet percevant.<sup>1)</sup> Deux questions se posent alors. D'une part, celle des rapports que l'individu entretient à la nature qui l'entoure dans la littérature, la peinture et le cinéma : le paysage apparaît-il dans le texte ou l'image comme une toile de fond dont se dissocient les personnages ou bien constitue-t-il un élément avec lequel les personnages entretiennent une relation de proximité, voire de fusion ? D'autre part se pose la question de la fonction du paysage dans le récit : fait-il l'objet d'un sens codé contribuant à la narration en représentant de façon symbolique les sentiments et la psychologie des personnages de fiction, ou bien est-il relégué par l'écrivain, le

---

1) Voir sur ce point l'introduction de Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, pp. 9-17.

peintre ou le cinéaste à l'ambiguïté et à la vacance du sens ? L'absorbement du corps du personnage dans le paysage en conjonction avec la codification de ce dernier sur la base de la psychologie des personnages de fiction est une problématique qui irrigue la littérature, particulièrement depuis la sensibilité pré-romantique. Comme devait le remarquer Madame de Staël : « Un nouveau genre de poésie existe dans les ouvrages de prose (...) c'est l'observation de la nature dans ses rapports avec les sentiments qu'elle fait éprouver à l'homme ». <sup>2)</sup> Amiel devait systématiser ce constat un demi siècle plus tard: « Un paysage quelconque est un état de l'âme ». <sup>3)</sup>

A l'opposé de la fonction de codification psychologisante du paysage nourrie par la sensibilité pré-romantique se trouve ce que l'on pourrait appeler le « degré zéro » du paysage. Cette autre conception se définit par le refus de livrer toute grille de lecture psychologique des personnages et renvoient ces derniers à leur étrangeté au monde. La littérature des années 1930 privilégie un paysage radicalement ambigu. Avec la description de la minéralité des paysages de *Noces*, texte rédigé entre 1936 et 1937, Albert Camus prend ainsi l'exact contre-pied d'Amiel : « S'il est des paysages qui sont des états d'âme, ce sont les plus vulgaires ». <sup>4)</sup>

2) Madame de Staël, *De la littérature*, Paris, Dunod-Garnier, 1998, p. 354, cité par Michel Collot, *op. cit.*, pp. 37-38. Michaël Fried a posé les bases de la problématique de l'absorbement pour la peinture des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. Voir notamment : *La Place du spectateur*, trad. Cl. Brunet, Paris, Gallimard, 1990 et *Courbet's Realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

3) Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, 31 Octobre 1852, cité par M. Collot, *op. cit.*, p. 43.

4) Albert Camus, « Le vent à Djémila », *Noces* (1959), Paris, Gallimard, collection

Chez Camus, le récit et le mythe s'abolissent dans une présence géologique ambiguë. A la même époque, André Malraux situe les luttes politiques des personnages de son roman *L'Espoir*, paru en décembre 1937, dans des paysages qui se caractérisent par leur indifférence au sort des hommes. La roche fait surgir l'infiniment grand : le temps géologique se substitue à celui des hommes. La conception moderne du paysage évite autant la fonction illustrative et symbolique que l'absorbement des personnages en son sein.

La problématique de la représentation du paysage dans la littérature se pose en des termes comparables au cinéma. André Gardies a dressé une typologie des fonctions du paysage au cinéma dans laquelle il distingue notamment le « paysage-expression ». Cette catégorie désigne selon lui une « forme d'osmose, voire de fusion, qui s'établit entre personnage et paysage. (...) C'est mon regard de spectateur, épousant ou non celui des personnages, qui va, sur la base des propositions filmiques, lire la mélancolie, la solitude, la quiétude, la douceur ou la violence qui sourdent du paysage ».<sup>5)</sup> Selon Gardies la psychologie du personnage est révélée par le lien, voire l'unité entre le corps du personnage et le paysage. Le spectateur assigne un sens aux actions des acteurs. La lecture de leurs émotions s'effectue par l'entremise du paysage qui est humanisé. La dramaturgie détermine le code paysager et l'anthropocentrisme est porteur de sens. Comparable à l'évolution du paysage dans la littérature, l'histoire du cinéma français porte témoignage d'une autre conception qui contribua à poser les

---

« Folio », 2013, p. 26.

5) André Gardies, « Le Paysage comme moment narratif » in Jean Mottet (éd.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 148.

bases de la modernité du septième Art. Au récit cinématographique classique s'oppose en effet une esthétique de l'ambiguïté que l'on peut qualifier de « moderne ». Le premier repose sur la mise en scène d'acteurs dans l'espace qui manifestent la psychologie des personnages sur la base de mots et d'expressions corporelles codifiés et donc clairement interprétables par le spectateur. La seconde est au contraire caractérisée par une disjonction entre les signes perçus et le sens élaboré par le spectateur. Transparence du cinéma par la psychologisation des corps et de l'espace dans le premier cas, opacité et vacance du sens dans le second. Le cinéma français des années 1930 offre plusieurs exemples de paysages codifiés : dans *A nous la liberté* (1931) de René Clair, la représentation des champs à la fin du film fait figure de critique sociale en forme d'utopie pastorale ; l'eau du fleuve dans lequel le marinier de *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo recherche son épouse est féminisée et offre une illustration du « mythe d'Ophélie »<sup>6)</sup> ; enfin, la rase campagne colonisée par les cheminées d'usine au début de *Le Jour se lève* (1939) de Marcel Carné annonce le désespoir de Jean Gabin, ouvrier soumis à l'emprise délétère des villes et de l'industrie. Ces trois exemples, dont on trouverait de nombreux exemples à d'autres époques de l'histoire du cinéma français, mobilisent des éléments symboliques et mythiques sur la base desquels se forge le sens du paysage cinématographique classique.<sup>7)</sup>

6) Voir sur ce point Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, éd. Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1993, partie V, chap. III.

7) Le cinéma français contemporain offre plusieurs exemples du désir de fusion du corps des personnages de cinéma dans le paysage, avec un degré plus ou

Ils illustrent l'idée selon laquelle la lecture des émotions des personnages s'effectue non seulement par le biais d'une psychologisation du paysage, mais encore, sur la base d'une proximité, voire d'une fusion du corps et du paysage. Ce dernier apparaît comme un corps second du personnage par lequel affleure un sens codé. Dans le cinéma classique prend forme l'« homme-paysage ».<sup>8)</sup>

A l'opposé, le cinéma moderne offre des représentations de paysage ambiguës qui rendent inopérantes les grilles de lecture conventionnelles reposant sur le symbole. La psychologisation de la nature y est vaine : les personnages sont renvoyés à leur propre étrangeté face à une nature souveraine et indifférente. Le film que Malraux tira de son propre roman *L'Espoir* est éclairant sur ce point. Certes, le film établit un rapport entre l'homme et les paysages, comme le remarque lui-même l'auteur, dans une lettre adressée en 1946 à André Bazin: « ce qui m'intéresse dans le cinéma est le moyen de lier, artistiquement, l'homme au monde (en tant que cosmos) par un autre moyen que le langage ».<sup>9)</sup> Ce lien n'est cependant pas un absorbement ni une fusion, mais une mise en perspective de deux échelles spatiales et temporelles : l'infiniment grand et l'infiniment petit. Ce vertige métaphysique

---

moins évident de psychologisation. Je me permets de renvoyer à deux de mes articles : « The Spatial Evacuation of Politics: Landscape, Power and the Monarch in Robert Guédiguian's *The Last Mitterrand* », *Yale French Studies* n°115, May 2009 et « Le territoire de l'extase : le corps, le paysage et l'absorbement dans l'oeuvre de Bruno Dumont » in Jérôme Game (ed.) : *Image des corps/Corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Editions, 2010, pp. 131-148.

8) Voir Alain Tapié et Jeanette Zwingenberger, *L'Homme-paysage*, Paris-Lille, Somogy/Palais des Beaux-Arts de Lille, 2006.

9) André Malraux cité par Denis Marion in *Le cinéma selon André Malraux*. Paris, Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*, 1996, p. 142.

provoque chez le spectateur le sentiment d'une distance: la guerre y apparaît comme un simple soubresaut de l'Histoire humaine qui s'engouffre dans la faille d'un temps géologique.<sup>10)</sup>

On voudrait ici analyser les fonctions du paysage dans *Partie de campagne*, film adapté de la nouvelle éponyme de Guy de Maupassant. L'importance de ce film devenu mythique dans la filmographie de Renoir tient pour une part à la liste prestigieuse de ses collaborateurs parmi lesquels figurent Luchino Visconti, Henri Cartier-Bresson, Yves Allégret, Jacques Becker, Sylvia Bataille et son ex-mari, Georges Bataille, ainsi que Paul Cézanne, le fils du peintre. Le film occupe également un statut particulier en raison des circonstances de sa réalisation : tourné en 1936, mais inachevé par Renoir qui se consacre déjà à d'autres projets, l'œuvre sera finalement révélée au public en 1946. *Partie de campagne* constitue un remarquable exemple des fonctions du paysage : on voudrait ici montrer que Renoir mobilise les ressources du « paysage-expression » classique fondé sur l'absorbement et la psychologisation du paysage tout en amorçant une transition vers une distance ambiguë qui ouvre la voie au paysage de la modernité cinématographique.

---

10) Bazin manifeste dans l'ensemble de ses textes critiques un intérêt appuyé pour les paysages, la géographie et la géologie. Sans doute faut-il y voir l'une des raisons de sa prédilection les films de Jean Renoir. Sur ce point, voir Ludovic Cortade, « Cinema Accross Fault Lines : Bazin and the French School of Geography » in Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin (ed.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory and its Afterlife*. Oxford/New York : Oxford University Press, 2010, pp. 13-31. Sur Bazin et Renoir, on peut se reporter à André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, Ivrea, collection « Champ libre », 1989.

## Psychologisation du paysage et absorbement du corps.

*Une Partie de campagne*, nouvelle de Maupassant parue en 1881, conte l'excursion de la famille Dufour à la campagne, dans les environs de Paris.<sup>11)</sup> Sa fille Henriette, promise à Anatole, jeune homme destiné à reprendre la quincaillerie de monsieur Dufour, y est courtisée par un canotier, Henri. Les joies bucoliques y sont teintées d'inquiétude : les moments d'intimité partagés dans les bois par Henri et Henriette se soldent par une déception pour la jeune fille. Celle-ci finit par épouser Anatole et se souvient avec amertume de sa courte idylle avec Henri.

Jean Renoir entretient un rapport relativement distant au texte de Maupassant sur la question de la représentation des paysages. Il renonce à inclure dans son film les sombres descriptions d'une campagne repoussante gagnée par la ville. Au début de sa nouvelle, Maupassant insiste sur les miasmes urbains en décrivant Paris sur la base d'un mouvement centrifuge reflétant le déplacement de la famille Dufour du centre vers la périphérie. On quitte le centre de la ville, puis ce sont les faubourgs, les terrains vagues, enfin, la campagne : « Le soleil commençait à brûler les visages ; la poussière emplissait les yeux continuellement et, des deux côtés de la route, se développait une campagne interminablement nue, sale et puante. On eût dit qu'une lèpre l'avait ravagée, qui rongait jusqu'aux maisons, car des squelettes de bâtiments défoncés et abandonnés, ou bien des petites cabanes

---

11) La nouvelle de Maupassant est intitulée « Une Partie de campagne » ; le titre du film de Renoir omet l'article : « Partie de campagne ».

inachevées faute de paiement aux entrepreneurs, tendaient leurs quatre murs sans toit. De loin en loin poussaient dans le sol stérile de longues cheminées de fabrique, seule végétation de ces champs putrides où la brise du printemps promenait un parfum de pétrole et de schiste à une autre odeur moins agréable encore». <sup>12)</sup> Contrairement à la nouvelle, le film se déroule exclusivement à la campagne qui y est décrite sous l'angle de la pastorale. <sup>13)</sup> La différence entre le film et le texte peut surprendre car Renoir n'aurait pas eu de mal à représenter à l'écran la description « pré-cinématographique » de Maupassant à la faveur de mouvements de caméras et de fondus enchaînés. En outre, le cinéaste était lui-même attristé par une industrialisation et des ravages qu'ils évoquait, à la suite de son père, en termes très proches de ceux de Maupassant : « La lèpre de l'industrie moderne a rongé les bosquets et l'herbe verte ». <sup>14)</sup>

*Partie de campagne* ignore délibérément les villes tentaculaires décrites par Maupassant et commence dès le générique par une vue du fleuve en plongée qui procure au spectateur une impression

12) Guy de Maupassant, *Une partie de campagne* in *Contes et nouvelles*, tome 1, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 245. Sur l'urbanisation et le sens olfactif, voir Alain Corbin : *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2008.

13) La tendance à une relative prise de distance avec l'œuvre littéraire pour en assurer une adaptation créatrice est une constante de la filmographie de Renoir. Pour *Partie de campagne*, un trait biographique a peut-être renforcé dans le cas de Maupassant : « Chez Fournaise, mon père rencontrait parfois Maupassant. Les deux hommes sympathisaient mais admettaient qu'ils n'avaient rien en commun. » Jean Renoir, *Mon père*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1981, p. 225.

14) *Ibid.*, p. 227. ; voir également pp. 49, 53, 247.



d'immersion et d'absorbement. Renoir effectue donc un choix : celui d'un cinéaste guidé par une lecture créatrice et personnelle de Maupassant lui permettant de développer le thème de l'harmonie, voire de la fusion du corps avec les éléments naturels. Certes, cette proximité des corps avec le paysage fut-elle influencée par le contexte immédiat de la réalisation du film : l'excursion familiale de *Partie de campagne*, film tourné entre juin et août 1936, revêt en effet un sens particulier dans le contexte politique et social du Front populaire et des premiers congés payés<sup>15</sup>). On ne peut cependant réduire la fonction du paysage chez Renoir à ces circonstances précises, tant la proximité entre les personnages et le paysage qui les entoure est prégnante dans les films réalisés par le cinéaste avant la période du Front Populaire. On pense notamment au premier long-métrage de Renoir, *La Fille de l'eau* (1924~25),<sup>16</sup> aux immersions successives dans l'eau, synonyme de liberté dans *Boudu sauvé des eaux* (1932), à l'importance des paysages méditerranéens, terres de fusion des peuples dans *Toni* (1934~35), ainsi qu'à la fuite des personnages sur la grève à la fin de *Le Crime de monsieur Lange* (1935~36). De même, l'absorbement paysager des personnages de Renoir est une constante de sa filmographie postérieure à la réalisation de *Partie de campagne*. Les exemples abondent : la séquence de l'évasion du camp de

15) Voir Martin O'Shaughnessy, *Jean Renoir*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 118, ainsi que Pascal Mérieau, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012, pp. 274-275.

16) Pour une mise en perspective historique sur ce point, voir Eric Thouvenel, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

prisonniers dans les montagnes suisses à la fin de *La Grande illusion* (1937), la relation rousseauiste que Bomier et Cabri entretiennent au paysage du maquis méditerranéen au début de *La Marseillaise* (1937~38), les plans documentaires de la faune et de la flore dans la forêt solognote de *La Règle du jeu* (1939), les décors de *Swamp Water* (1941) et de *The Southerner* (1944), la présence constante du fleuve dans *The River* (1949~1950) ainsi que *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959), œuvre dans laquelle le personnage d'Antoinette porte la marque évidente de la sensualité des toiles de Pierre-Auguste Renoir lorsqu'elle se baigne dans le fleuve à travers le mouvement des roseaux.<sup>17)</sup> C'est en effet dans le sillage familial que la question de l'absorbement du corps dans le paysage chez Jean Renoir mérite d'être située. Dans la monographie qu'il consacre à son père, le réalisateur souligne la proximité qui liait le peintre et la nature, autant de commentaires qui pourraient s'appliquer à la filmographie de son fils : son père « croyait à la découverte sans cesse renouvelée du monde par un contact direct avec les éléments de ce monde ».<sup>18)</sup> Le réalisateur poursuit : « Pour lui, le problème n'était pas tellement de comprendre les hommes, mais de s'y mêler, de faire partie de la foule comme l'arbre fait partie de la forêt ».<sup>19)</sup> Investir le paysage, le sentir, être en harmonie avec lui et le doter d'un sens : telle est la démarche de Jean Renoir dans *Partie de campagne*, film qui fut tourné dans les environs de Marlotte, village qui fut

17) *Le Déjeuner sur l'herbe* fut tourné dans la propriété de Pierre-Auguste Renoir ; voir Jean Renoir, *Mon père*, p. 34.

18) *Ibid.*, p. 98.

19) *Ibid.*, p. 39.

par ailleurs une source d'inspiration picturale pour son père.

Dans une séquence absente de la nouvelle de Maupassant, Henriette, qui n'est plus une enfant, mais pas encore une adulte, se tient assise dans l'herbe aux côtés de sa mère et se pose des questions sur le sens de la vie : « Sous chaque brin d'herbe, il y a des petites choses qui bougent, qui vivent (...) je me demande si ces petites bêtes souffrent, ont du plaisir comme nous ». Sa mère réplique : « Voyons, c'est pas comme des personnes ». La jeune femme reprend, désignant une chenille : « celle-là deviendrait un beau papillon ». Henriette annonce le thème central du film : l'éveil des sens et le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Elle assigne à chaque élément du paysage la faculté de vivre et de sentir ; sous ce rapport, le paysage fait l'objet d'un anthropomorphisme. En quête d'elle-même, la jeune femme cherche dans le paysage des réponses aux incertitudes liées à sa propre évolution psychologique : le paysage est pour elle un *alter ego*. En même temps, la séquence témoigne d'une célébration de la nature sur un mode panthéiste : les insectes, les brins d'herbe et les être humains font partie d'un ensemble où l'infiniment petit croise de façon vertigineuse l'infiniment grand, au point de relativiser la présence de l'homme qui se fond dans le paysage. Les incertitudes d'Henriette témoignent d'une hésitation entre la tentation de l'anthropomorphisme et la mise en pièces de ce dernier. Ce sont déjà les premiers éléments de la tension entre le paysage classique codifié et le paysage moderne ambigu.

Après une promenade en barque, Henri conduit Henriette vers un lieu isolé dans les bois, prétextant l'observation de rossignols.

Tant chez Maupassant que Renoir, il s'agit du tournant majeur du récit : « Elle se courba, et ils pénétrèrent dans un inextricable fouillis de lianes, de feuilles et de roseaux, dans un asile introuvable qu'il fallait connaître et que le jeune homme appelait en riant : "son cabinet particulier". Juste au-dessus de leur tête, perché dans un des arbres qui les abritaient, l'oiseau s'égosillait toujours ». <sup>20)</sup> Renoir est ici proche de Maupassant : le cinéaste reprend l'imaginaire de la pastorale et de l'absorbement des corps dans le paysage tandis que le rossignol symbolise à la fois la fragilité et la pureté de la jeune femme au sortir de l'adolescence. <sup>21)</sup> Le montage de cette séquence alterne des plans sur Henriette, assise aux côtés d'Henri, et sur le rossignol perché sur la branche d'un arbre, tandis que la jeune femme essuie une larme sur son visage. L'opposition spatiale entre l'air et la terre (l'oiseau et les deux personnages) figure la tension entre deux âges : la pureté de la jeune fille vierge et les expressions de son désir naissant. Tant chez Maupassant que chez Renoir, le « cabinet particulier » est bien un « paysage-expression » : la nature donne à lire la psychologie d'Henriette et établit en même temps un lien de proximité, voire de fusion avec elle. Henri étreint violemment Henriette, celle-ci se dégage mais finit par succomber à ses avances et par l'embrasser d'elle-même. La séquence s'achève par une série de douze plans

20) Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 252.

21) Le mythe du rossignol est ancien : on pense notamment à la violence de l'acte par lequel le mari jaloux tue le rossignol offert par l'amant de son épouse ; voir Marie de France, *Lais*, « Le Rossignol », Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1990, pp. 210-219. Voir également Véronique Gély (dir.), *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

filmant les nuages, les roseaux, les herbes et les arbres dans un ciel sombre. La caméra, à bord d'une barque, filme ensuite la pluie qui tombe à grosses gouttes sur la rivière pendant que la musique dramatique de Joseph Kosma achève de refléter l'« état d'âme » d'Henriette. Le paysage de Renoir dans *Partie de campagne* est un bien « paysage-expression » : il est résolument classique.

Pourtant, le film ne repose pas entièrement sur un rapport fusionnel des personnages avec le paysage. Malgré l'impression de réalité suscitée par le tournage en décors naturels, Renoir ne plonge ni ses personnages, ni le spectateur dans une fusion totale avec la nature. De même, il refuse d'offrir une grille de lecture de la psychologie des personnages. C'est la raison pour laquelle la fonction classique du paysage dans *Partie de campagne* se double d'une fonction moderne qui repose sur une esthétique de l'ambiguïté et de la distance, annonçant de ce fait la modernité cinématographique à la fois dans l'œuvre de Jean Renoir et dans l'histoire du cinéma français.

### Ambiguïté du paysage et distance du spectateur.

S'il on est tenté de situer Renoir dans la tradition du « paysage-expression », le cinéaste mobilise plusieurs éléments qui s'y opposent. Le réalisateur tempère la fusion du corps des personnages dans le paysage ainsi que la psychologisation de ce dernier. A cette fin, il mobilise trois ressources : la spectacularisation des corps, la théâtralisation de la vie, enfin, l'« artialisation ».

Lorsqu'elle se balance sur l'escarpolette, Henriette est filmée au plus près : la caméra, fixée en contrebas sur la balançoire, capte l'exaltation de la jeune fille qui s'abandonne à un paysage dont les contours se confondent avec son corps dans l'ivresse du mouvement. Le plan est audacieux et procure au spectateur une sensation de vertige. Pourtant, dans la même séquence, Renoir adopte un autre registre dans les plans qui suivent : celui de la distance. Certes, il met en scène la sensation de fusion du corps qui semble se fondre avec les arbres, mais il filme aussi ce qui rend possible la perception de cette sensation, c'est-à-dire le regard que les autres personnages et le spectateur portent sur Henriette. Renoir présente en effet un dispositif optique formé par une série de points de vue. La jeune femme est l'objet de trois regards convergeant vers elle : celui de Rodolphe, celui d'un jeune séminariste qui s'arrête un instant, celui des enfants qui observent la scène derrière un pan de mur. Dans chaque cas, une limite spatiale attise la curiosité des personnages pour la jeune femme : les jeunes garçons se cachent derrière un mur, le séminariste s'arrête pour contempler Henriette, mais est forcé par le prêtre de poursuivre son chemin pour des raisons de convenance, tandis que Rodolphe est filmé derrière l'encadrement de la fenêtre. Ce triangle des regards génère une distance procurée par un dispositif réflexif qui renvoie à un quatrième point de vue : celui du spectateur, qui devient conscient de son propre regard. Ce qui est filmé dans *Partie de campagne*, ce n'est pas le paysage, ni même le corps dans le paysage, mais surtout les regards que les personnages et le spectateur portent sur ce corps : c'est une

mise en scène de l'observation. Aussi n'est-il pas étonnant que le personnage du père Poulain, qui encourage les canotiers à séduire Henriette, soit joué par Jean Renoir en personne. Par ses conseils, le père Poulain joue son propre rôle : celui de metteur-en-scène.

Les paysages cinématographiques de *Partie de campagne* apparaissent donc comme la saisie d'une multitude de points de vue sur les corps et la nature mettant à mal la fusion avec le paysage qui caractérise le « paysage-expression » classique. Le paysage devient une scène de théâtre qui contribue à un effet de distance à laquelle l'ironie du texte de Maupassant invite d'ailleurs le cinéaste. Dans la séquence du « cabinet particulier », l'écrivain porte en effet un regard acerbe sur la naïveté d'Henriette : « Un rossignol ! Elle n'en avait jamais entendu, et l'idée d'en écouter un fit se lever dans son cœur la vision des poétiques tendresses. Un rossignol ! c'est-à-dire l'invisible témoin des rendez-vous d'amour qu'invoquait Juliette sur son balcon ; cette musique du ciel accordée aux baisers des hommes ; cet éternel inspireur de toutes les romances langoureuses qui ouvrent un idéal bleu aux pauvres petits cœurs des fillettes attendries ».22) La référence de Maupassant au rossignol et à Juliette évoque Shakespeare. Renoir reprend dans son film cet élément d'intertextualité, même s'il prend pour objet, non Henriette, mais sa mère : madame Dufour déclare à Rodolphe qu'elle s'appelle « Juliette », le prétendant répond aussitôt qu'il se prénomme « Roméo ».23) Dans le film de Renoir, le paysage devient un théâtre de verdure dans lequel

22) Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 251.

23) William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, acte III, scène V.

certaines personnages se livrent de bon cœur à une comédie. A la sombre ironie de Maupassant se substitue chez Renoir un ton jovial qui prend pour motif une théâtralisation de la vie. Le regard porté sur la comédie des idylles ne fait pas l'objet d'un commentaire moral : les jeux de la séduction font se succéder la joyeuse valse des masques, ce qui participe à un sentiment de distance du spectateur par rapport aux personnages du film.

Cet effet de distance est renforcé par l'« artialisation », processus qui consiste à percevoir un paysage, et éventuellement à le représenter, par le truchement d'une œuvre d'art. Alain Roger rappelle la définition qu'en donne Oscar Wilde : « La vie imite l'art bien plus que l'art n'imité la vie (...) De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets ». <sup>24)</sup> L'inscription du corps dans les paysages de *Partie de campagne* porte la marque d'un héritage artistique qui précéda l'invention même du cinématographe. Plus que des paysages, Renoir élabore un point de vue sur le paysage qui est informé par des œuvres d'art. Outre la référence à Shakespeare, à laquelle Maupassant l'invitait, les mouvements d'Henriette sur sa balançoire font penser au thème traité par Fragonard dans *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1782), <sup>25)</sup> thème que devait par la suite reprendre le propre père de Jean Renoir dans sa toile *La balançoire* (1876). <sup>26)</sup> De même, dans la scène au

24) Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, cité par Alain Roger in *Court traité du paysage*, 1997, Paris, Gallimard, p. 14.

25) Jean-Honoré Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1782), huile sur toile, Wallace Collection, London.



cours de la laquelle Henriette subit les avances d'Henri dans le « cabinet particulier », la jeune femme lève son visage couvert de pleurs en direction d'un oiseau filmé en contre-plongé. La scène rappelle le tableau de Jean-Baptiste Greuze *Une Jeune fille, qui pleure son oiseau mort* (1765) symbolisant la perte de la virginité.<sup>27)</sup> L'artialisation de *Partie de campagne* est particulièrement évidente dans la composition de plusieurs plans du film qui semblent être des citations directes des tableaux de Pierre-Auguste Renoir, en particulier *Partie de barques* (1879) et *Le Déjeuner des rameurs* (1880).

## Conclusion

L'objectivation du corps par un décentrement des points de vue, la théâtralisation du film ainsi que l'artialisation constituent trois modalités d'un rapport au paysage qui s'oppose à la fonction classique du « paysage-expression » basé sur la fusion. Certes, Renoir adopte en partie la convention de paysages qui s'accordent aux sentiments des personnages : l'absorbement et le symbolisme paysager nourrissent de façon « classique » la participation affective du spectateur. Pourtant, le cinéaste crée également un sentiment de distance qui ramène l'observateur à la conscience de son propre point de vue. Ce qui apparaît comme une apparente contradiction

26) Pierre-Auguste Renoir, *La balançoire* (1876), huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.

27) Jean-Baptiste Greuze, *Une Jeune fille, qui pleure son oiseau mort* (1765), huile sur toile, Edimbourg, The National Galleries of Scotland.

n'est peut-être qu'un mouvement dialectique entre l'illusion de la transparence de l'absorbement et l'obstacle du retour sur soi de la conscience. En ce sens, Renoir est peut-être plus proche du rapport que Rousseau entretenait aux paysages, que de Maupassant : « En sortant d'une longue et douce rêverie, en me voyant entouré de verdure, de fleurs, d'oiseaux et laissant errer mes yeux au loin sur les romanesques rivages qui bordaient une eau claire et cristalline, j'assimilais à mes fictions tous ces aimables objets ; et me trouvant enfin ramené par degrés à moi-même et à ce qui m'entourait, je ne pouvais marquer le point de séparation des fictions aux réalités ».<sup>28)</sup> L'indistinction entre le soi et la projection de soi sur le paysage se donne à voir dans l'ambiguïté et la distance suscitées par le mouvement perpétuel de la rivière à la fin du film. Lors de l'ultime scène entre Henriette et Henri, la rivière n'évoque plus la douceur de vivre, par plus qu'elle ne cristallise l'état d'âme des personnages. La rivière fait passer à l'arrière-plan les soubresauts du cœur pour rappeler la présence détachée de la nature animée d'un mouvement perpétuel. Indifférente aux mouvements du cœur, elle ouvre le film et le clôt. Le film de Renoir a une structure circulaire à l'image du monde animé d'un *perpetuum mobile* qui fond le mouvement dans l'inertie. Sur ce point, Jean Renoir fut peut-être influencé par la conception de l'existence défendue par son père : « Le mouvement peut être aussi éternel que l'immobilité s'il correspond à l'équilibre de la nature, s'il est l'expression de la fonction éternelle d'un être ».<sup>29)</sup>

28) Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1781, « Cinquième promenade », cité par Michel Collot, *op. cit.*, p. 25.

29) Jean Renoir, *op. cit.*, p. 77.

Telle est la théorie du « bouchon » : « Un bouchon, disait-il : il faut se laisser aller dans la vie comme un bouchon dans le courant d'un ruisseau », <sup>30)</sup> Cette disposition de Renoir à observer de près le mouvement de la vie tout en mettant en scène le regard qui le saisit est une posture qui irrigue la conception du paysage chez l'un des premiers cinéastes français de la modernité.

---

30) *Ibid.*, p. 44.